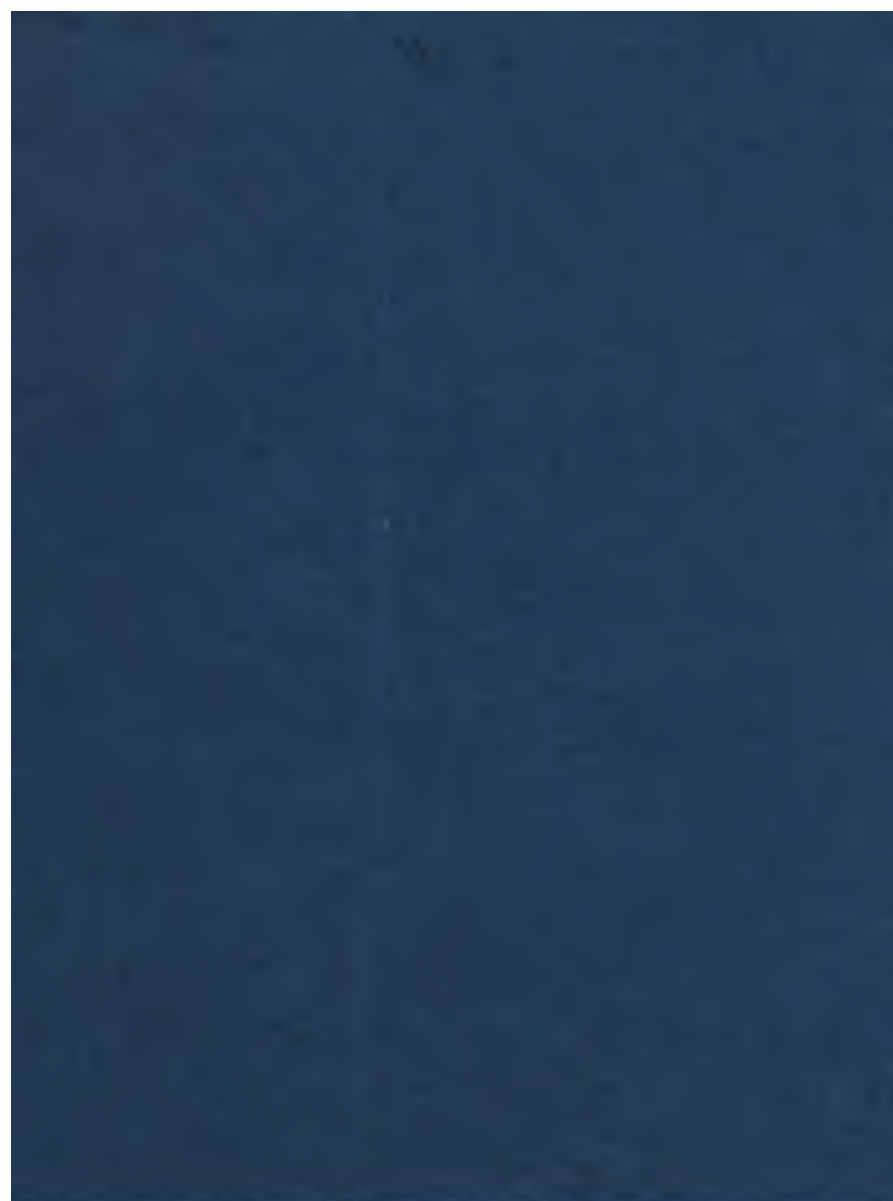
Dn
534
7
Passerini, L. + Milanesi G.
Del ritratto di Dante Alighieri.
Firenze 1865.

DEL RITRATTO

DI

DANTE ALIGHIERI

CHE SI VUOLE DIPINTO DA GIOTTO

NELLA CAPPELLA DEL POTESTÀ DI FIRENZE

MEMORIA

Presentata al Ministro della Pubblica istruzione in risposta alle opposizioni fatte al Rapporto intorno al più autentico ritratto di Dante

Luigi Passerini, and Gaetano Milanesi

FIRENZE

COI TIPI DI M. CELLINI E C.

ALLA GALILEIANA

1865

Allorchè, richiesti dal passato Ministro della Pubblica Istruzione di ricercare qual fosse il più autentico ritratto dell'Alighieri, dettammo il Rapporto che si legge nel N.° 17 del *Giornale del Centenario di Dante*, dove sotto brevità e per sommi capi erano raccolte le ragioni e gli argomenti che ci avevano fatto anteporre al ritratto in fresco della cappella del Potestà, celebratissimo, perchè si vuole dipinto da Giotto, l'altro in miniatura del codice Riccardiano 1040; noi credevamo di avere adempito, secondo la nostra possibilità, l'onorato incarico che ci era stato commesso.

Ma tostochè quel Rapporto fu pubblicato, vennero fuori alcune scritture, le quali ora all'una, ora all'altra delle cose dette da noi contradicevano. Tra le quali riputiamo degne di maggior considerazione le due del sig. Giovan Battista Cavalcaselle, pittor veronese, come quelle che sono principalmente rivolte a combattere la più importante questione che sia stata messa da noi in campo; cioè, che il ritratto di Dante nella cappella del Potestà di Firenze non sia della mano di Giotto, ma di altro pittore diverso. Al Cavalcaselle si è aggiunto l'illustre

marchese Pietro Selvatico, il quale in una sua lettera indirizzata ad uno di noi piglia la medesima difesa.

Pratici ed intendenti come sono delle cose dell'arte, e appassionati ammiratori di Giotto, del quale il Selvatico ha dottamente illustrato alcune opere; non è maraviglia che mal si acconcino a ritenere per falsa una credenza, che essi insieme coll'universale avevano sempre riputata per vera; e molto meno è da meravigliare se nel Cavalcaselle noi abbiamo avuto il maggiore e più caldo oppositore; perchè, avendo egli seguitato quella vecchia credenza nella bella Storia della pittura italiana, che, secondo i materiali raccolti da lui con lungo studio e fatica, si va ora pubblicando in Inghilterra, col suo nome e del Crowe; ben conosceva quanto importasse al suo amor proprio d'autore e d'artista, ed alla riputazione meritamente acquistatasi di abile conoscitore delle maniere degli antichi maestri, di non lasciar passare, senza combattere con tutti i mezzi che l'arte e la pratica gli prestavano, la novella opinione.

Nè si pensi che di questa loro opposizione abbiamo noi provato alcuna noia o fastidio, che anzi ne abbiamo preso piacere grandissimo, perchè ci ha così dato una molta opportuna occasione di rafforzare, rispondendo, con nuovi e sempre più validi argomenti, l'opinione nostra; ringraziandoli ancora, che nella presented isquisizione abbiano tenuto que'modi urbani e temperati che ben si addicono a gente civile e educata; in ciò diversi dagli altri due nostri oppositori, G. Gargani e G. N. Monti, i quali (e sia detto con loro sopportazione) in questa controversia tutta letteraria ed erudita non si sono comportati sempre con quella tranquillità d'animo, e temperanza di parole, che avevamo ragione di riprometterci da loro.

Avremmo invero desiderato che tanto gli uni quanto gli altri non avessero preso ad oppugnare chi l'una, chi l'altra, ma tutte insieme le nostre ragioni; perchè essendo tra loro strette e concatenate in modo che si danno e

ricevono scambievole forza od aiuto, non possono così divise concorrere tanto bene, come fanno unite, alla dimostrazione del nostro assunto.

Ad ogni modo, ritenendo fermi i principali argomenti già da noi portati in appoggio della nostra opinione, e richiamando i nostri avversari a meglio considerarli, perchè crediamo che anche così soli come sono, basterebbero a darci vinta la prova; passeremo ad esaminare le più forti ragioni, colle quali essi s'argomentano di combatterci.

E per cominciare dal marchese Selvatico, egli crede che non sia da menarci buona la osservazione fatta da noi, che qualora le pitture della cappella del Potestà fossero state fatte da Giotto nel 1295, o come vuole il Cavalcaselle, tra il 1300 e il 1304, esse avrebbero dovuto andar distrutte dall'incendio che a' 28 di febbraio del 1332 *arse*, come dice il Villani, *il tetto del vecchio palazzo* (del Potestà) *e le due parti del nuovo, dalla prima volta in su;* giudicando egli che il fuoco poteva ben distruggere i tetti e i palchi che erano di legname, ma non mai la muraglia tanto solida del palazzo. A ciò si risponde: che se il fuoco non ridusse in cenere le mura, come aveva fatto de' tetti, potè e dovette grandemente guastarle, cocendole e affumicandole. E che il fuoco avrebbe certamente cagionato questo danno alle pareti dipinte, si prova per quello che è accaduto nel moderno restauro del detto palazzo, dove fu giocoforza gettare a terra la pittura in fresco d'una stanza terrena, perchè per essere assai malconcia dal fumo, si conobbe che non ci valeva restauro. Ed è anche da pensare nel caso presente, che il guasto incominciato dal fuoco, sarebbe stato compito dal martello e dalla cazzuola del muratore, quando dopo l'incendio, fu ordinato (aggiunge il Villani), che il palazzo *si rifacesse tutto in volta insino ai tetti;* essendo incredibile, che mettendosi in volta la cappella, se v'erano pitture, si fossero potute conservare. Mentre oggi chi

guarda quelle pitture della cappella, le giudica d'un medesimo tempo.

Afferma il marchese Selvatico, e gli tien bordone il Cavalcaselle, che le pitture della cappella *si avrebbero a ritenere di Giotto sicuramente, perchè le dissero tali il Villani e Giannozzo Manetti, e più lo attestano la maniera, e se così posso dire, la cifra piuttosto di Giotto, che non di Taddeo Gaddi, che specialmente nella proporzione delle figure, nella forma degli occhi, nella scarsa fronte, e nella nuca, scarsissima anch'ella, tiene modo diverso.* Alle quali ragioni, perchè si fondano sulle ragioni dell'arte, noi non vogliamo nè possiamo contradire: solamente ci sia permesso di osservare, che se quelle pitture non si hanno da dire del Gaddi, perchè non potranno essere di qualche altro scolare di Giotto, stato così valente imitatore della maniera del maestro, da ingannare l'occhio anche del più pratico e franco conoscitore? Ma del probabile autore di quelle pitture tratteremo più innanzi.

Finalmente sostiene il Cavalcaselle che esse pitture siano state fatte tra il 1300 e il 1304, quando cioè, a detto suo, fu pace in Firenze per opera del cardinale Matteo d'Acquasparta legato del papa; stimando egli che la figura ritta in piè, vestita di rosso, e col cappello rosso in testa, dipinta dal lato destro, e presso la finestra della parete di fondo della cappella, rappresenti il detto cardinale. Ma a chi è mezzanamente informato della storia fiorentina parrà strano che si dica aver la nostra città goduto della pace in que'tempi. Al contrario la storia ci dice che la venuta dell'Acquasparta nel 1300 non riuscì a niente, nè impedì che due anni dopo i Bianchi fossero banditi dalla città, nè che per la cacciata loro non risorgessero più fiere le discordie cittadine tra i grandi e i popolari della parte Nera. Zuffe sanguinose furono tra loro nel 1304; e nel 1308 Corso Donati capo de'grandi di quella fazione, venuto in odio ai popolari per la sua superbia, fu assalito nelle sue case, e poi fuggen-

do dalla città, morto miseramente a S. Salvi. Nè questo solo bastò: chè alle cagioni interne, atte a turbare la quiete della città, ne vennero altre di fuori, quando per due volte gli usciti Bianchi tentarono di ritornare in Firenze. Su questa congettura adunque, alla quale così chiaramente contradice la storia, non può il Cavalcaselle fare fondamento nessuno per assegnare alle pitture della cappella, e per conseguente al ritratto di Dante, il tempo e l'occasione che egli dice.

Vediamo ora se la testimonianza degli antichi scrittori, della quale il marchese Selvatico e il Cavalcaselle si fanno un'arme contro di noi, giovi più alla loro che alla nostra opinione.

Filippo Villani nella sua operetta latina intitolata *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, scrivendo di Giotto, usa in un luogo queste precise parole: *Pinxit insuper speculorum suffragio semetipsum, sibique contemporaneum Dantem* IN TABULA ALTARIS CAPPELLE PALATII POTESTATIS. Dunque nella tavola dell'altare, e non nella parete della cappella del Potestà, Giotto aveva dipinto se stesso e l'amico suo Dante. E che un tempo sia stata in quel luogo una tavola dipinta, è confermato ancora dall' inventario del palazzo del Potestà fatto nel 1382, nel quale tra l'altre masserizie della cappella si legge registrata: *Una tavola dipinta che sta in sull' altare.* Ma sul principiare del secolo XV la tavola dovette essere stata tolta da quel luogo, perchè colui che volgarizzò, o meglio parafrasò l'operetta del Villani, traduce quel passo così: *Dipinse eziandio a pubblico spettacolo nella città sua con aiuto di specchi, se medesimo e il contemporaneo suo Dante Alighieri poeta, nella cappella del palagio del Potestà*, IN MURO. Ora se il volgarizzatore mutò le parole del testo latino *in tabula altaris*, in quelle che dicono *in muro*, lo fece perchè a'suoi giorni, levata la tavola dell'altare, non rimanevano che le pitture in muro, dove di fatto era dipinto il poeta. E che così fosse, apparisce anche

meglio dal seguente passo di Giannozzo Manetti nella Vita di Dante: *Coeterum eius effigies et in Basilica Sanctae Crucis, et in cappella Pretoris Urbani, utrobique in parietibus, extat*: EA FORMA, QUA REVERA IN VITA FUIT A GIOTTO, QUODAM OPTIMO EIUS TEMPORIS PICTORE, EGREGIE DEPICTA. Alle quali parole non crediamo che si possa dare spiegazione diversa da questa; che, cioè, in Santa Croce e nella cappella del Potestà, erano due ritratti di Dante, ambidue in muro, cavati da quello che Giotto aveva fatto di naturale al poeta; chiaro essendo per noi che il Manetti abbia voluto intendere di quello dipinto dal Gaddi in Santa Croce e dell'altro che tuttavia si vede sulla parete della cappella predetta. Dal che s'inferisce, che se a'tempi del Manetti fosse stata tuttavia in essere la tavola dell'altare, dove, secondo il Villani, Giotto aveva dipinto se stesso e l'amico, egli avrebbe dovuto ricordare l'originale, piuttostochè le copie di quel ritratto. Di più, se volessimo intendere diversamente le sue parole, ne verrebbe ancora questa falsissima conseguenza; che cioè il Manetti avrebbe attribuito a Giotto non solo il ritratto in fresco della cappella, ma ancora l'altro che una volta si vedeva in Santa Croce, dipinto dal Gaddi, come sappiamo dal Ghiberti e dal Vasari.

Ma in processo di tempo anche il ritratto in fresco della cappella fu dimenticato: ne tacciono Lionardo Aretino e Gio. Mario Filelfo nelle loro Vite dell'Alighieri, mentre ricordano e celebrano l'altro di Santa Croce. Dice infatti l'Aretino: *L'effigie sua propria si vede nella chiesa di Santa Croce, quasi nel mezzo della chiesa dalla mano sinistra, andando verso l'altar maggiore. È ritratto al naturale ottimamente per dipintore perfetto di quel tempo*. Più chiaro e più pieno è a questo proposito il Filelfo, scrivendo così: *Huius simulacrum (quandoquidem esse arbitror numen) Florentiae apud Sacrum est Sanctae Crucis, ad eorum sinistram qui ecclesiam ingressi, ad maius proficiscuntur altare. Estque communis cunctorum opinio*

veram effigiem esse ac faciem poene propriam atque naturalem, ut eorum parentes nepotibus retulerunt, qui vivum videre Dantem.

Quanto poi al Ghiberti, ecco le sue parole: *Dipinse* (Giotto) *nel palagio del Podestà di Firenze: dentro fece il Comune com'era rubato, e la cappella di Santa Maria Maddalena.* Il Ghiberti dunque assegna a Giotto la pittura del *Comune rubato*, la quale con più ragione il Vasari attribuisce a Giottino, dicendola fatta nel 1344 in vituperio del duca d'Atene e de'suoi malvagi ministri, non dentro il Palazzo, ma nelle vicine Stinche. Del ritratto di Dante non parla: ma i nostri oppositori potrebbero credere che dicendosi dal Ghiberti aver Giotto dipinto la cappella di S. Maria Maddalena, abbia implicitamente inteso ancora del ritratto del poeta che è in fresco in una di quelle pitture. Ma noi invece non interpetriamo quelle sue parole *e la cappella di S. Maria Maddalena* per le pitture delle pareti di essa, ma sibbene per la tavola dell'altare, dove è ragionevole che la figura della Santa avesse il luogo principale, se al suo nome era intitolata la cappella. Forse parrà nuova ed anche strana questa nostra interpretazione: ma a'molti esempi che si potrebbero addurre in prova di quel che affermiamo, che cioè ai tempi del Ghiberti, ed anche innanzi, la tavola del principale altare d'una chiesa, o d'un oratorio, con tutti i suoi fornimenti di civori, compassi, tabernacoletti ed altro, era chiamata *cappella*, bastino questi tre che noi caviamo dalla Galleria dell'Accademia delle Belle Arti in Firenze.

Nella sala detta della Esposizione sotto il N.° 40 è una tavola d'ignoto pittore del secolo XIV, nella quale si legge in basso:

ISTAM CAPELLAM FECIT FIERI IOHANNES GHIBERTI PRO ANIMA SVA A. D. MCCCLXV.

Altra sotto il numero 18, parimente d'ignoto pittore del secolo XIV, ha questa iscrizione:

MONNA. MARGHERITA. FIGLIVOLA. CHE. FV. DI NERI. DETTO..... (*HA. FATTA. FARE. QVESTA. TAV*) OLA. E CHAPPELLA. PERIMEDIO. DELLANIMA. SVA. E. DE. SVOI.

La terza tavola segnata col numero 5, anch'essa d'ignoto pittore del secolo XIV, porta questa leggenda:

A. MCCCLXIIII. BINDVS. CONDAM. LAPI. BENINI. FECIT. FIERI. HANC. CAPPELLAM. PRO. REMEDIO. ANIME. SVE.

Ora se il Ghiberti con quella espressione *e la cappella di S. Maria Maddalena* intese propriamente della tavola dell'altare dipinta senza dubbio da Giotto, e non delle pitture in muro della cappella del Potestà, non resta ai nostri oppositori neppur quest'una delle testimonianze antiche che avvalori la loro opinione; mentre tutte o nell'un modo o nell'altro concorrono a rafforzare la nostra. Oltracciò vogliamo notare, che mentre nella tavola dell'altare della cappella era, secondo il Villani, il ritratto di Giotto; questo stesso ritratto non si vede nella pittura in fresco. E quello che è nell'opera del Vasari si può credere che sia stato cavato dalla pittura del Gaddi in Santa Croce.

Noi abbiamo mostrato che Giotto dipinse se stesso e l'amico suo Dante nella tavola della cappella del Potestà. Se noi avessimo, come pur troppo non abbiamo, il modo di formare una esatta, sicura e continuata cronologia delle opere di Giotto, ci sarebbe molto più agevole di assegnare il tempo di quella tavola. Ma questa cronologia, nella scarsità grande di scritture e di memorie riuscirà sempre difficilissima, per non dire impossibile. La tentò il Rosini, ma al nostro parere, infelicemente, perchè invece di mettervi ordine e luce, si affaticò ad accrescerle confusione ed oscurità. Nondimeno rispetto alla detta tavola ci pare di poter congetturare che essa sia stata fatta nel 1326, nel qual anno la Repubblica spese grosse somme di danaro per assettare ed ornare il Palazzo del Potestà, destinato ad

abitazione di Carlo Duca di Calabria, nuovo signore della città. E questa nostra congettura trova appoggio nella ragione, la quale, sebbene non sia avvertita o curata dai nostri oppositori, è nondimeno, vogliano essi o no, di gran valore nella presente questione; che cioè Giotto solamente dopo la morte dell'Alighieri avrebbe potuto dipingere in quel luogo pubblico le sembianze di Dante, quando agli odi crudeli che lo avevano condannato a menare per venti anni, tra i dolori dell'esilio e le angustie della povertà, vita raminga e disagiata, e in ultimo a morire lontano dalla ingrata patria; era succeduta altissima ammirazione pel grande cittadino e poeta, la cui Commedia fu solo allora divulgata, letta e studiata da tutti. Nè faccia difficoltà l'aver detto che l'incendio del 1332 arse il palazzo, e ne distrusse i tetti e le masserizie, perchè ben potè essere, che la tavola di Giotto fosse sottratta al furore del fuoco, e salvata. Certo se così non fosse stato, noi non la troveremmo tuttavia ricordata nè dall'inventario del 1382, nè dal Villani.

Ma è tempo ormai che noi veniamo a descrivere le pitture in fresco della cappella, ed a notare tuttociò che meglio può conferire alla prova e dimostrazione del nostro assunto.

Nella parete principale divisa in mezzo da una grande finestra è rappresentato il Paradiso con tre ordini di figure, l'uno sopra l'altro: nel più alto sono i Cherubini, nel mezzano i Santi e le Sante, in quel da basso molti personaggi, varj d'età, di foggie e d'espressione. Presso alla finestra dal lato destro di chi guarda, è in maestà una figura incoronata, e dal sinistro altra figura, parimente in maestà, vestita di rosso, e col cappello rosso in testa. Nella figura reale tutto fa credere che sia effigiato Roberto d'Anjou re di Napoli, e in quella di cardinale, messer Bertrando del Poggetto, fin dal 1332 legato in Italia di papa Giovanni XXII, e poi di Benedetto XII. Poco distante dal re Roberto è l'Alighieri, il quale dalla tinta della carnagione

più calda ed unita che non sia quella delle altre figure, si conosce subito essere stato restaurato. Sotto il cardinale è la figura del Potestà inginocchiato ; e sotto il re , un' altra figura del pari inginocchiata , che non si vede bene di chi sia, per esser caduta la testa insieme coll' intonaco , ma dalla foggia, e più dal colore violetto della veste si può riconoscere d' uomo di chiesa, e forse del Vescovo di Firenze.

Nella parete laterale a destra di chi guarda , sono dipinte su due ordini alcune storie della vita di S. Maria Maddalena, le quali dopo esser rimaste interrotte dalla rappresentazione dell' Inferno, che è a capo alla porta che mette nella cappella, ripigliano poi e hanno fine nell'altra parete a sinistra. Nella quale sono due finestre grandi divise l'una dall'altra da un pilastro di non molta larghezza , su cui è dipinta la figura di un Santo martire, che la sottoposta iscrizione latina, messa in una cartella di finta pietra , scopre essere San Venanzio. Questa iscrizione , che è assai guasta , si conosce da alcune poche parole che si sono potute intendere, essere una invocazione o preghiera rivolta al Santo. Nell'ultimo verso a fatica si legge DNI. M. CCC. XXX.... che doveva dire M. CCC. XXX. VII.

Alquanto più sotto alla detta iscrizione, e precisamente dentro la fascia che ricinge lo zoccolo , è un'altra iscrizione, che si stende per quanto è largo il pilastro, scritta in lettere più grandi ed eleganti , la quale, sciolta dalle sue abbreviature , dice così : HOC. OPVS. FACTVM FVIT. TEMPORE. POTESTARIE. MAGNIFICI. ET. POTENTIS. MILITIS. DOMINI. FIDESMINI. DE VARANO. CIVIS. CAMERINENSIS. HONORABILIS. POTESTATIS.... il resto manca.

Ora sapendosi da' Registri de' Potestà di Firenze che messer Fidismino di messer Rodolfo da Varano tenne quell'ufficio negli ultimi sei mesi del 1337, risultano per noi chiare queste due cose : l'una , che le pitture della cap-

pella, alle quali si deve riferire la iscrizione citata, furono fatte sotto la potesteria del Varano, nello spazio che è dal luglio al dicembre del 1337; l'altra, che esse non si possono con ragione attribuire a Giotto, il quale fin dai primi giorni di quell'anno era morto. Vero è che noi, ingannati dall'arme che si vede dipinta a'piedi del potestà inginocchiato, la quale è certamente de' Fieschi, credemmo che quelle pitture fossero state fatte sotto la potesteria di messer Tedice de'Fieschi, che tenne quell'ufficio nel 1358-59. Ma ora rifiutiamo come erroneo il nostro asserto, fatti accorti dell' inganno dal sig. Cavalcaselle, il quale con buone ragioni ci ha mostrato che quell'arme deve essere stata dipinta dopo, vedendosi ancora dalle screpolature del colore, apparire la sottoposta pittura delle estremità inferiori del Potestà. Ma a qual fine e per quale occasione quell'arme sia stata soprapposta alle pitture, noi non possiamo intendere.

Venuti a questo punto, il quale, se sia bene chiarito, può sciogliere il nodo della presente questione, e così darci vinta la prova, noi prevedemmo che i nostri oppositori non avrebbero mancato di combattere la interpretazione data da noi alla iscrizione, e la conseguenza tutta favorevole che ne caveremmo pel nostro assunto. Infatti il Cavalcaselle avendo avuto da noi intera la detta iscrizione, della quale a fatica egli aveva letto le prime parole, e riscontratala sul luogo, conobbe subito di quanto aiuto essa ci sarebbe stata, e quanto importasse, preoccupando il giudizio altrui, di prevenire o scemare l'effetto che avrebbe prodotto. Sfoderò perciò una sua seconda scrittura, dove ricantate in parte le cose dette nella prima, si sforza con ragioni, invero assai deboli, e con esempi che non sempre provano quel che egli vorrebbe, o provano il contrario, di dimostrare, che quella iscrizione si abbia a riferire alla sola figura di San Venanzio, e non mai alle altre pitture della cappella.

Molte in quella vece, e tutte di gran peso, sono le ragioni che ci fanno ritenere la citata iscrizione essere stata fatta per le pitture della cappella, e doversi riferire ad esse. Primieramente è da notare che i nostri antichi solevano porre o sopra un capitello, o in un pilastro, secondochè tornava meglio, della parete sinistra di una cappella, la memoria o iscrizione che doveva ricordare da chi essa fosse stata fondata o fatta dipingere, e spesso anche da chi dipinta, in che anno e per quale occasione; e sceglievano questo luogo, perchè d'ordinario non ci andavano pitture o altro ornamento, a cagione del poco spazio che aveva, e anche perchè da esso e in esso cominciava e finiva la cappella. Nel caso nostro fa questo effetto il pilastro che è tra le due finestre della parete sinistra, sul quale a preghiera di messer Fidesmino potestà fu dipinta la figura di San Venanzio protettore della sua città di Camerino. E per mostrare che la figura fu fatta fare da lui e per sua devozione, bastavano que'versi che vi erano scritti sotto.

In secondo luogo, quando la detta iscrizione avesse dovuto riferirsi ad una sola immagine o figura fatta fare da qualche devoto, non avrebbe detto HOC OPVS, ma sibbene HANC IMAGINEM, oppure FIGVRAM, FECIT FIERI, ec. E di questo ce ne sono esempi assai.

In terzo luogo dicendosi in quella iscrizione OPVS, parola di largo significato e solenne, mentre riesce proprissima e conveniente ad indicare un lavoro compiuto in ogni sua parte, come sono le pitture della cappella, e dove non una, ma più sono le figure e le storie, sarebbe invece stata impropria per una sola figura, quasi nascosta nella parte men nobile della cappella, e che non si ricollega col soggetto delle altre.

Ma i nostri avversarj, non volendosi ancora dare per vinti, opporranno, che anche ammettendo, come vogliamo noi, che la iscrizione si riferisca alle pitture della cappella, non è dall'altro lato improbabile il credere, che

esse siano state incominciate da Giotto, e poi, sopraggiunto lui dalla morte, condotte a fine da altro pittore sotto la potesteria del Da Varano. Neppur questa loro supposizione regge, perchè dicendo la iscrizione HOC OPVS FACTVM FVIT TEMPORE ec., essa vuol significare, che le pitture ebbero il principio e compimento loro nel tempo di quel potestà. Che se fosse stato come essi si vanno pensando, è certo che allora l'iscrizione non avrebbe mancato di notar questo, col dire a un bel circa: HOC OPVS INCEPTVM TEMPORE POTESTARIE ec. COMPLETVM ovvero ABSOLVTVM FVIT TEMPORE POTESTARIE ec.

Nè si dica che sei mesi sono spazio di tempo troppo breve per dipingere tutta quella cappella, perchè è noto a tutti, che gli antichi conducevano a fine con grande celerità le maggiori pitture in fresco, essendochè in quei tempi erano più semplici, e perciò più spediti, i modi del dipingere, e gli artisti più curanti della invenzione e della espressione che della finita esecuzione delle loro opere. Questa medesima speditezza si trova anche ne'pittori del secolo XVI. Michelangiolo, per cagione d'esempio, scoprì finita la maravigliosa volta della cappella Sistina dopo diciotto mesi d'assiduo e mortale lavoro: eppure egli era senza aiuti! Quanti anni vi impiegherebbe oggi un pittore? Di più è da credere, e chi bene esamini le pitture delle pareti laterali se ne capaciterà, che in questo lavoro il pittore abbia avuto degli aiuti. Certo è che gl'intendenti vi riconoscono più mani, sebbene contemporanee.

Queste sono le ragioni desunte dalla storia, dalla critica, e dalle prove di fatto, che ci hanno servito di guida nella dimostrazione del nostro assunto, il quale è stato di far conoscere quanto sia sfornita di buon fondamento la volgare credenza che attribuisce a Giotto le pitture della cappella del Palazzo del Potestà, e per conseguente anche il ritratto dell'Alighieri.

Vedemmo come il marchese Selvatico e il Cavalcaselle sieno concordi nel negare che esse pitture si possano ascrivere al Gaddi. Ma noi domandiamo: Credete voi che fuori del Gaddi, non sia stato a que' tempi altro scolare di Giotto che ne abbia preso tanto bene la maniera, da fare scambiare le sue opere con quelle del maestro? E chi sa dire quanti pittori valenti furono a quell' età, che oggi ci sono ignoti, perchè tace di loro la storia? E qualora ne facesse memoria, ce ne ha forse il tempo sempre conservate le opere per potervi fondare su un giudizio del merito loro?

Messo così da parte il Gaddi, noi ricercando quali altri discepoli di Giotto siano stati di tanto valore e riputazione da poter esser commesse a loro quelle pitture, ci siamo imbattuti in due, de' quali l' uno è Tommaso, o Maso di maestro Stefano; meglio conosciuto sotto il nome di Giottino; l'altro è Bernardo Daddi, pittore quasi ignoto alla storia. Il Villani e il Ghiberti lodano a cielo e meritamente Giottino, e il Vasari per mostrare quanto fosse divenuto eccellente nell' imitare la maniera di Giotto, racconta che i suoi contemporanei dicevano, essere in lui trapassato lo spirito del maestro. E in questo artefice di grandissimo valore, come testimoniano le sue opere, noi ci accorderemmo volentieri a riconoscere l'autore delle pitture della cappella, se non ci facesse forza la considerazione che egli, nato al dir del Vasari nel 1324 (ma non mai morto tisico a trentadue anni nel 1356, essendoci memorie che lo mostrano ancor vivo nel 1369), sarebbe stato nel 1337, quando furono fatte quelle pitture, ne'suoi tredici anni: età troppo tenera per credere che gli bastasse l'animo di condurre un'opera, la quale in ogni sua parte scopre la mano di un maestro pratico e risoluto.

Escluso anche Giottino per la detta ragione, resta Bernardo Daddi.

Scarsissime sono le notizie che abbiamo di lui. Il Vasari lo ricorda brevemente nella Vita di Iacopo di Casen-

tino, come uno di quelli che si trovarono nel 1350 alla fondazione della Compagnia de' Pittori di Firenze, ed alla compilazione de' suoi Statuti. Lo dice ancora scolare di Spinello Aretino, ma contro ogni verità storica, mentre più sicuramente si ha da riputare suo maestro. Noi fatta ragione de' tempi in cui visse il Daddi, e ben considerata la maniera sua, non dubitiamo d' affermare che egli non da altri abbia avuto i principii e l'avviamento all' arte, se non dallo stesso Giotto.

Nacque Bernardo Daddi certamente negli ultimi anni del secolo XIII, e la più antica memoria che si abbia di lui è del 1312, nel qual anno è tra i pittori matricolati all' arte de' Medici e Speziali.

Ora per venire a dir qualche cosa delle sue opere, chè altri particolari della sua vita non conosciamo, si sa per testimonianza del Vasari che egli dipinse sopra le porte della città di Firenze. Ma di queste pitture non restano oggi che pochi e guasti avanzi sulle porte a Pinti, a San Niccolò e a S. Giorgio; ed in quest' ultima, che è meno rovinata delle altre, è una Nostra Donna in trono con Gesù Bambino in braccio, che ha dalla sua destra S. Giorgio, e dalla sinistra S. Lionardo. In basso a fatica vi si legge un millesimo, che pare dica M. CCC. XXX.

Nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze è nella stanza dei piccoli quadri, sotto il numero 53 la parte di mezzo d'un piccolo trittico assai guasta, con Maria Vergine in trono, e due santi ai lati. Sotto il trono è questa iscrizione a lettere d'oro:

NOMINE. BERNARDVS. DE. FLORENTIA. PINXIT. OP.; e nello zoccolo:

ANNO. DNI. M. CCC. XXXII....

Un inventario delle masserizie del Palazzo della Signoria di Firenze compilato nel 1432, registra una sua tavola dipinta nel 1335 per la cappella dedicata a S. Ber-

nardo. Forse è quella tavola che oggi si vede nella detta Galleria nella Sala de'quadri grandi, sotto il numero 14.

Nella Galleria dell'Istituto delle Belle Arti di Siena è un trittico detto d'ignoto del secolo XIV, ma certamente della mano del Daddi; dove nella parte di mezzo è la Madonna in trono col suo Divin Figliuolo in braccio, circondata da varj Santi e Sante che l'adorano; e negli sportelli è la Natività di Gesù Cristo, la sua Crocifissione, e due altre storiette incognite, forse della vita di S. Niccolò. Nello zoccolo è scritto:

ANNO. DOMINI. M. CCC. XXXVI.

Questo trittico preziosissimo, è di perfetta conservazione.

Parimente detta d'ignoto, è nello stesso luogo la parte di mezzo d'un altro trittico con N. Donna e Gesù Bambino, e vari Santi e Sante intorno in atto d'adorazione. Ha patito assai nel colore, ma è di maravigliosa bellezza.

Era una volta a S. Giorgio a Rubialla, luogo fuori di Firenze nella Comunità di Ripoli, un'altra tavola grande da altare, la quale nel 1821 fu trafugata, ed ora è in Inghilterra nella raccolta del fu signor Bromley. In essa è rappresentata la Crocifissione, attorniata da otto santi, che sono, Lorenzo, Andrea, Paolo, Pietro, Bartolommeo, Giorgio, Iacopo e Stefano. Il Rumhor che la vide in Firenze nel 1827 nella bottega d'un mercante, forse il Metzger, la descrisse, e vi notò la seguente iscrizione:

ANNO. DNI. M. CCC. XLVIII. BERNARDVS PINXIT ME QVEM FLORENTIA FINXIT.

Credette il Rumhor che questo maestro Bernardo, autore della detta tavola, fosse un Bernardo di Piero, pittore fiorentino; ma egli s'ingannò, come s'inganna il Catalogo della Galleria dell'Accademia suddetta di Firenze, che dice del fratello dell'Orcagna il già citato trittico del 1332. Per persuadersi di questo, basterà osservare che il fratello dell'Orcagna si chiamò per proprio nome Nardo e non Bernardo; e Nardo è

abbreviatura di Lionardo, non di Bernardo. Nè vale qui l'autorità del Vasari che lo chiama Bernardo, perchè tutte le scritture contemporanee contraddicono al suo detto.

In fatti *Nardus Cionis* è chiamato nel libro dell' Estimo del 1351, nella matricola de'Medici e Speziali del 1343, e nel suo testamento del 1365; e col nome di *Nardo di Cione* è segnato sotto l'anno 1365 nel Ruolo alfabetico dei Pittori Fiorentini scritti alla Compagnia di S. Luca; nè altrimenti lo appella il Ghiberti nel suo secondo Commentario. Da tutto questo si può conchiudere; che non altri si abbia a dire autore della tavola e del trittico predetti che il nostro Bernardo Daddi. Anzi noi andiamo più là colle nostre congetture, dubitando che alcune opere date dal Vasari al fratello dell'Orcagna, o all'Orcagna stesso, non sieno in quella vece che del Daddi. Ma basti intorno a questo di avere accennato un dubbio, che forse un giorno sarà fecondo di nuove rettificazioni.

Pone il Vasari la morte di Bernardo nel 1380, ma noi siamo d' opinione che egli mancasse ai vivi sul finire del 1350, non trovandosi altra memoria di lui dopo questo tempo.

In quanta stima poi egli fosse appresso i suoi contemporanei, si può anche raccogliere dalla novella 136 del Sacchetti, nella quale vari artisti, come Alberto Arnoldi scultore, l' Orcagna, Taddeo Gaddi, pittori, ed altri, sono introdotti a disputare quale fosse stato il maggior maestro di dipingere, da Giotto in fuori. Ed essi nominano chi Cimabue, chi Stefano, chi *Bernardo*, chi Buffalmacco, e chi uno e chi un altro. Ora a noi par chiaro che il maestro Bernardo quivi nominato sia il nostro Daddi, il quale è posto terzo in ischiera tra' migliori pittori che furono in Firenze da Giotto in fuori. Ed ebbe certamente il Daddi nell' esercizio dell' arte sua molte e belle parti, le quali talora lo differenziano dal maestro, tal altra lo ricongiungono a lui. A noi duole, che come abbiamo il modo di giudicarlo nelle cose piccole, le sole

che oggi ci avanzino, non tanto bene possiamo far questo nelle grandi o guaste o ignote. Nondimeno dai pregi che si riscontrano ne' suoi trittici, si può in parte far ragione di quelli che saranno stati nelle sue opere maggiori in tavola o in muro. La principale qualità de' dipinti del Daddi, che salta subito agli occhi, è il vigore grandissimo del colorito, e la forza delle ombre; poi vi si vede un disegnare largo e sciolto ne' panni, con un bell' andare di pieghe, accompagnato da una diligenza senza pari in ogni sua parte, fin nelle minuzie, da gareggiare in questo coi più squisiti miniatori; finalmente un sentimento severo ne' volti virili, e nelle teste delle Vergini e delle Sante una espressione soavissima e piena di celestiale bellezza. In somma egli ci apparisce pittore notabilissimo, e tale, che pochi dei suoi contemporanei possano venirgli al paragone o superarlo.

Dopo le quali cose noi congetturiamo che nel Daddi si abbia a riconoscere l'autore delle pitture della cappella del Potestà, ritenendo che dopo la morte di Giotto, non fosse allora in Firenze nessun altro maestro da vincere il Daddi in valore e riputazione.

Resta ora che rispondiamo a taluna (chè a tutte sarebbe soverchio) delle osservazioni che ci fanno gli altri due nostri oppositori, sebbene esse non importino alla sostanza della presente questione.

Il sig. G. N. Monti, il quale, per dirla giusta, ci pare strano che da Roma pigli a difendere il così detto cimelio della Laurenziana; seppure non vuolsi credere che di qua egli abbia avuto il suo mal destro buriasso; dopo averci biasimato, perchè non abbiamo fatto nessun conto de'ritratti dell'Alighieri che sono in Roma (come se trattandosi di ricercare il più autentico di essi, dovessimo correre tutta Italia, quando in Firenze ce ne sono degli antichissimi, e perciò con caratteri di maggiore autenticità degli altri); ci rimprovera di avere ingiuriato la memoria

del *modesto e coscienzioso Marini*, perchè affermammo, che se il ritratto nella cappella del Potestà ci mostra oggi l'Alighieri più giovane che forse non era per lo innanzi stato dipinto, se ne deve in gran parte accagionare il restauro fattone da lui. Noi non ingiuriamo la memoria di quell'uomo benemerito dell'arte, anzi la onoriamo quanto si conviene; ma ci sia permesso di dire, che rispetto a quel restauro egli non procedè con bastante considerazione e accuratezza. Perchè tra le altre cose noi sappiamo da chi ha avuto principalissima parte nella ricerca e nella scoperta di quel ritratto, e ne conosce tutti i particolari, che l'occhio non sarebbe apparso così guasto, se invece di tirar fuori violentemente il chiodo che v'era infisso, il Marini lo avesse segato con diligenza. Di più dal confronto del calco che rappresenta in cromolitografia lo stato del ritratto appena scoperto e i guasti che aveva patito, si vede chiaro che i colori delle vesti, e la forma del cappuccio erano in parte diversi da quello che oggi non sono; onde chi dopo 24 anni rivede quel ritratto con l'occhio dell'artista, non può fare a meno di dolersi che il pennello del restauratore abbialo non poco mutato dalla primitiva sua forma.

Quanto poi alla miniatura Laurenziana, se essa ci dia una brutta figura, e goffamente ritragga le note fattezze del poeta, se sia rozza e fatta con poca o nessuna arte, come noi dicemmo; o non piuttosto, come sostiene ora il sig. G. N. Monti, sia di tanto pregio e bellezza, che giustamente s'abbia tuttavia a ritenere tra le rare e degne cose di quella libreria; noi ce ne appelliamo al giudizio spassionato di chi più sa ed intende: non volendo ora disputare, se abbia qualche verosimile il supposto, che per esser quella miniatura dentro un codice scritto nella metà del secolo XV da un Bese Ardinghelli, sia essa stata cavata da un'immagine di Dante, oggi perduta, dipinta intorno al 1420 nella cappella degli Ardinghelli in S. Trinita da Giovanni Toscani, e non da Don Lorenzo

monaco, come, dopo il Vasari, ripetono gli eruditi novelli (1). Questo solo vogliamo dire, che qualora avessimo voluto far capitale d'un dipinto che ci desse la figura intiera del poeta (il che non importa per una medaglia che deve avere la sola testa di Dante) e insieme la propria foggia del vestir suo, noi ne avremmo avuto in pronto un assai bello esemplare nella tavola di Domenico di Michelino, la quale è senza paragone di gran lunga migliore della goffa miniatura Laurenziana. E *tavola* continuiamo a chiamare la pittura di Domenico di Michelino, non ostante l'appunto fattoci con tanta sicumera dal sig. Gargani, perchè essa è sulla tela appiccata all'asse.

Nel ritratto del codice Palatino, non de'tempi e molto meno della maniera di Angelo Gaddi, come vuole il Cavalcaselle, ma del secolo XV (per errore di stampa è detto del secolo XVI, nel nostro Rapporto) come mostra, oltre la scrittura del codice, anche la maniera di quel chiaroscuro; il poeta è rappresentato nella forma e colla acconciatura del capo molto somigliante alla miniatura Riccardiana; ma se ne discosta nella parte inferiore della faccia, seguitando in questo il ritratto della cappella del Potestà, e la maschera. Pure in quel chiaroscuro apparisce, secondo noi, meno arte che nella miniatura Riccardiana. Dubita il Gargani che il codice e la miniatura Riccardiana non sieno di quella antichità che assegnammo loro, fondandosi sopra certi versi posti a basso della detta miniatura, i quali perchè hanno la sottoscrizione, che dice, secondo lui, *Marius Brucentis*, stima che sieno di Mario Equicola. Noi in quella vece vi leggiamo *Marius Burriensis*, ossia Mario del Borro, men noto, se vuolsi, pure non mai da confondersi coll' Equicola. Ma l'argomento de'versi non prova quel che vorrebbe il Gargani, perchè sieno essi dell' Equicola o d'altri, per noi è certo che sono di tem-

(1) Vedi il *Giornale Storico degli Archivi Toscani*. Anno 1860, luglio e settembre, a pag. 191, 208 e 210.

po posteriore alla miniatura, la quale non ostante quel tanto di male che ne dicono il Cavalcaselle e il Gargani, è, per giudizio d'uomini pratici, e di artisti valentissimi da ritenersi per cosa preziosissima de' primi anni del 1400, fatta da un maestro assai pratico dell'arte sua. E noi la proponemmo, non tanto per esser di buona mano, e cavata da più antico esemplare, quanto ancora perchè de'ritratti dell'Alighieri, solo il Riccardiano ce lo rappresenta e in profilo e in età matura; in quella età, cioè, che è più conveniente ad una medaglia destinata a ricordare il suo sesto Centenario. Il che non è nel bellissimo della cappella del Potestà, dove il poeta ci si mostra nella sua giovanezza.

Pervenuti ormai al fine di così lunga risposta, noi speriamo che nessuno, se leale e ragionevole è, vorrà farci l' ingiuria di credere, che solo per smania di contradire alla opinione universale, la quale ritiene di Giotto le pitture della cappella del Potestà, siamo primamente entrati nella presente controversia; e che poi, viste le opposizioni altrui, per puntiglio d' amor proprio vi abbiamo continuato; ma che in quella vece vorrà persuadersi, non da altra cagione essere noi stati mossi a combattere quella opinione, se non dal ripularla contraria alle ragioni della storia e della critica; e se vi persistiamo, questo è, perchè gli argomenti usati da noi per oppugnarla ci appariscono tuttavia di tanta forza, che i contrari non valgono per niente a indebolirli. Noi desideriamo in somma che si creda, che come l'amore e la ricerca della verità ci hanno la prima volta posto la penna in mano, così ce l'abbiano fatta prendere la seconda. Ma saremo noi giunti a mettere nell'animo altrui quella stessa intima persuasione che abbiamo nel nostro? Se si guardasse alle ragioni messe fuori contro di noi, certo noi diremo senza presunzione, che sì: sebbene ci sia noto per propria esperienza che gli errori quanto sono più vecchi, tanto più trovano chi li difende; e che nel caso nostro, non ostan-

te tutto quello che possiamo aver detto per dimostrare che non siano di Giotto le pitture della cappella del Potestà, e per conseguenza neppure il ritratto dell'Alighieri; si continuerà tuttavia, e chi sa per quanto tempo, a ritenere per vera la contraria opinione, perchè più vecchia, più universale, e più difesa. Pure rimettendoci in tutto questo al giudizio spassionato degli uomini che sanno, concluderemo dicendo: che quando ancora si volesse risolvere che non siamo riusciti a dimostrare pienamente il nostro assunto, si dovrà almeno riconoscere, che dalla presente discussione sia stato meglio chiarito un fatto importante alla storia delle arti e delle lettere nostre, intorno al quale, anche dopo quel che era stato scritto in Italia e fuori, rimaneva pur sempre molta oscurità ed incertezza.

Luigi Passerini.
Gaetano Milanesi *relatore.*